三个基本数据一张设计图式

——赋格写作研究（上）

□李忠勇

(四川音乐学院 四川成都 610021)

摘要：

赋格写作是作曲技术理论专业学生的一门必修课，它有自身完整的理论体系和技术规范。对赋格结构的程式性及赋格写作过程的程序化进行研究，从剖析经典作品入手，以三个数据、一张图式统筹前期工作，是作曲执笔写作时需关注的前提条件。

关键词：

赋格主题；固定对题；插句素材；设计图式；模式化；创造性

中图分类号：J614 文献标识码：A 文章编号：1004－2172（2007）01－0025－18

前言

赋格写作是音乐学院作曲系作曲专业及作曲技术理论专业的一门专业必修课。作为一门独立的学科，它有自身完整的理论体系和技术规范。同时，与作曲专业的作曲课相配合、对于学生作曲技能、创作才能的发展有着特殊的、不可忽视的意义和作用。诚如泰奥多尔·杜布瓦①在他的《对位与赋格教程》中所言：“对一个青年作曲家来说，没有比学习赋格曲更好的锻炼了。在赋格曲中，他将学会如何有力地、主次分明地和巧妙地来表现和发挥他的乐思。”他又说：“如果一个作曲家对于对位与赋格的写作手法不够熟悉的话，他则难于从事写作交响乐、清唱剧与室内乐，总之，他在音乐创作中的一切最高形式的作品方面就不能获得成就。”这就阐明，赋格曲写作课，绝非只为解决运用多种对位技术完成几首赋格曲的写作问题，更重要的是，要全面锻炼学生的作曲能力。

现实的问题是，对此课程作为作曲专业必修课的认识上还存在若干分歧。一，学习写作赋格这种古老体裁形式的作品对现今作曲专业的学生有什么必要和帮助？二，这一课程教学时间通常安排只有一个学期，是否有必要规定完成那么多作业？三，课程结业考试是否必须要求学生按指定主题限时完成一首赋格曲写作？此外，由于各种客观因素的影响和冲击，有人似乎忘却对专业基础课应有的教学内容、教学方法的基本要求，把这门专业技能课几乎当成音乐常识课来对待，放弃按教学大纲对学生

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

应有的作业数量、质量要求。其后果只能是降低课程教学质量，导致有的学生视此课为畏途，受损失的是学生。其表现之一，是不能将复调音乐及赋格写作中应学到的知识和应掌握的技能有效地运用到音乐创作中去；之二，最直接影响是课程结业时，常有学生不能按时做完考题，有的学生虽能匆忙做完考卷，但问题不少，质量不高，因此，考试成绩平平。

仅就考试水平较差而言，究其原因，一是当课程进行时，学生做作业的时间较自由、宽松，而课程结业考试是有时间限制的，学生未曾经过定时写作训练，会出现不适应。二是学生不善于合理分配时间，不习惯于按部就班有条不紊进行工作。三是某些复调音乐技术、赋格写作方法掌握得还不够熟练，临场不能得心应手（复调音乐专业硕士研究生入学考试内容之一与此相同，出现的问题也与此相似）。

针对上述情况，有人提出降低要求的办法：考试时要求考生根据试题 - 赋格主题只写一呈示部，或只写作呈示部到中部开始，或根据呈示部只写作中部等。本人以为这种削足适履的办法无助检验赋格写作课的教学实效，也不利于激发学生进一步学习、运用这一体裁的热情和积极性。

笔者认为，属于对课程的认识问题，可通过讨论增进认识，提高学生学习的积极性、能动性。同时，既是作曲专业教学计划中的必修课，那就具有法定的性质，只能按大纲规定，保质保量完成教学。另一方面，教师也应不断提高业务水平，钻研教学内容和方法，使课程进行更有吸引力和实际效果。对有的教学组织者和教师来说，也有增进对开设此课程认识的必要，毕竟，教学活动中起主导作用的是院系领导和教师。

“三个基本数据，一张设计图式”是本人多年来通过教学实验、分析作品和写作实践，也参阅多种有关赋格曲写作的书籍和文章，归纳而成的教学方法。可以采用两种方式运用于教学实践。

一是在一定教学阶段（即完成主题写作、呈示部、中部、再现部等组成赋格的“大小部件”教学之后），穿插使用“三个基本数据，一张设计图式”的教学模式。

二是在赋格写作课绪论之后，在学生对赋格整体构造及各主要组成部分有了基本了解并已学习过主题写作的基础上，直接用此模式作为赋格曲写作第一阶段的教学内容。

此种从写作实际出发，直接从赋格曲写作的要点切入，有助于学生更迅速、更熟练掌握赋格曲写作的基本技能，并在此基础上要求学生完成指定数量的赋格曲写作，例如，根据行课时间为一个学期计，要求学习期间是 6 首，前 4 首为学生课后自写的作业（较好的情况是，每个学生能够完成 4 首或 4 首以上不同音乐特点、不同声部数目、多样化结构、多种复调技巧运用的赋格曲作业，其中可能创作出 1、2 首有较鲜明音乐形象的赋格曲）。后 2 首为教师命题，限时完成的，同于考场“实战”的强化训练和测验。笔者认为，一般来说数量和质量成正比，完成一定数量赋格写作方能比较熟悉写作过程，在比较熟练的前提下方有利于产生有高质量的作品。这绝非只是解决有的学生在赋格写作结业考试中存在的问题，以达到按时、较真实反映学习成绩。更重要的是，通过“程序化”训练的方法，使学生的音乐思维能力，特别是复调思维能力得以提高，对作品整体构思、结构设计更有把握，写作时，对统一与对比、部分与全局、技巧运用与音乐情绪起伏等方面的控制能力得到加强。而这些收获将远远超出复调音乐、赋格曲写作的范围。

在进入此文本题前，需要说明的是：

一，本文以具有代表性、概括性和实用性的单主题、三（四）声部赋格写作为主要写作（研究）对象，二、五声部赋格次之。据统计：巴赫《平均律钢琴曲集》 Ⅰ、 Ⅱ卷 48 首赋格曲中，二声部仅

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

有1首，三声部26首，四声部19首，五声部2首，其中单主题的42首，两个主题的4首，三个主题的2首。肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》中，二声部也只有1首，三声部11首，四声部11首，五声部1首。其中单主题的22首，两个主题的2首。可见，两位不同时代的复调大师的代表作品里，都是单主题，三声部赋格数量最大。

二，从教学的角度，写作以传统的“学院派”(即大小调功能体系和声为多声基础，结合各种自然调式、民族调式和声使用等) 风格为主，有的作品可体现一定程度的民族风格、现代音乐情趣。

三，经典作品举例与国内教材中主要使用的巴赫《平均律钢琴曲集》 I、II卷和肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》等相一致。同时有选择地列举部分中国作曲家和其他外国作曲家的作品作为谱例。

四，主要参考书目及说明:

段平泰先生的《复调音乐》上、下册，陈铭志先生的《复调音乐写作》和《赋格曲写作》，这4本书是复调音乐专业教师、作曲专业学生的必读书籍，是多年来对国内《复调音乐》、《赋格曲写作》课程教学最具影响、被广为采用的教材或主要参考书籍。刘福安著《民族化复调写作》(1989年7月上海音乐出版社出版) 在复调音乐民族化教学方面进行了成功的探索。近年来又新出版了几部教材，所有这些书籍各有其特色。

[苏] 斯克列勃科夫著《复调音乐》(吴佩华、丰陈宝译，1957年12月人民音乐出版社出版)，可以说这本书在一定程度上是苏俄复调音乐理论体系的代表作之一。这个理论体系对我国复调音乐教学曾“产生了深远的影响”② (见饶余燕《试论苏联复调音乐理论体系》，该文对苏联复调音乐理论体系的历史渊源、特色、长处及不足有较全面而客观的评述)，至今，其对民族音乐传统的尊重，对塔涅耶夫科学理论的阐释及发展，重视同实际创作的联系等，对我们仍有其独特的、可资借鉴的价值。[美] 詹姆斯·希格斯《赋格曲》(唐其竞译，1962年6月人民音乐出版社出版)，是一本简明扼要的参考书。[法] 泰奥多尔·杜布瓦的《对位与赋格教程》上、下册 (廖宝生译，1982年3月人民音乐出版社出版)，较完整地体现了欧洲复调音乐教学体系的特色，丰富了我们的教学参考书目。

上面列举的和还有一些未曾列举到的教材、专著等，都在我国复调音乐教学、研究、创作中不同程度地发挥了促进作用，他们的贡献始终受到作曲、理论界人士的尊重。

作为研习、参考以上书籍后的思考，结合教学实践中的体会，笔者认为理论、体系、方法都总处在一条不停向前流淌的发展长河之中，许多问题、许多课题还有待我们共同探讨。作为一种尝试，本文所论及的“三个基本数据，一张设计图式”预制模式只是一种教学内容组织和教学方法方面的探索。

一、三个基本数据

(一) 主题

这里所指有关主题的问题，一是强调在自行创作赋格主题时，既充分重视其音乐表情性和便于作复调技术处理的一般特点，同时，也要为其自身作各种紧接处理等可能性作出安排。换句话说，我们写出的赋格主题，不仅是若干小节的单声部旋律，更有主题本身作多种纵横向可动对位 (紧接)、原形与变形同时进入 (如扩大主题和原形、原形与倒影同时结合) 等处理的乐谱草稿，作为备用；二是在为指定赋格主题写作时，应先对指定的主题进行认真、细致的分析，并在不同音程高度上、不同的节拍或小节距离上，从前、后、上、下寻找出各种紧接处理 (原形、倒影、扩大、缩小) 的可能，并在谱纸上作出记录，以供选取。

为什么把主题自身的多种处理可能性放在基本

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

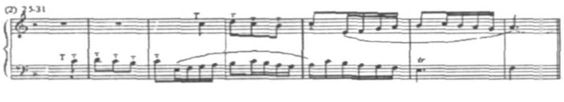
数据的首项呢？众所周知，赋格主题是全曲的主旨所在，是全曲音乐形象、体裁样式、个性特征等生发、完成的出发点。不仅曲中其他一切音乐材料皆由之而生，而且其自身蕴藏着的丰富能量更应充分展示。

我们看到巴赫《平均律钢琴曲集》 Ⅰ、 Ⅱ卷的 48 首赋格曲中，就有 27 （14＋13） 首赋格中使用了多种多样、多姿多彩的主题 （完整主题或主题核心部分截段） 的紧接等技术的运用。

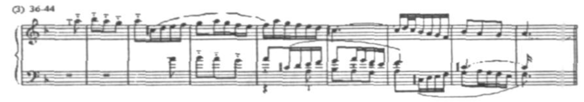
谱例 1　巴赫《平均律钢琴曲集》 Ⅰ－11 F 大调三声部赋格曲

1、为主题在低声部初次呈示，至第 4 小节强拍结束，以下 5 个音为小结尾，上声部守调答题出现时，同主题相距 4 小节。

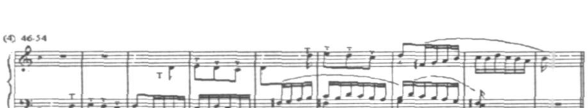
2、是在呈示部中，主题作补充呈示时的第一次紧接。此处为模仿式二声部和上方一自由声部 （略） 相结合的三声部对位。[③]



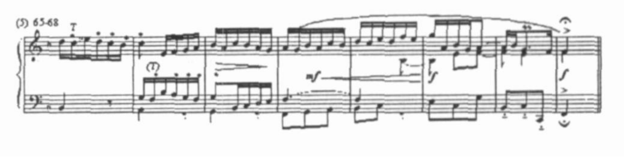
3、是在中间部分，主题在属持续音 （略） 之上，作三声部下方八度、相距 2 小节紧接。



4、是 3 的三声部八度纵向可动对位处理，声部次序变为由下而上。



5、是乐曲结束前，主题经变奏、压缩，在上方两个声部作下四度、相距 1 小节模仿。



从此例可见，紧接处理的基本材料 3、4 是其变形，2 是其减少声部，5 是经压缩变奏后获得的新结合，谱上有“＊”者为原主题音级。

模仿式三声部有 6 种声部进入方式：[④]

表一

1	2	3	4	5	6
T	T	T	T	T	T
T	T	T	T	T	T
T	T	T	T	T	T

表中声部进入次序 1、2 为上行、下行；3、4 为外伸；5、6 为内卷。这 6 种声部进入方式各有音响、表情方面的特点，但仅就声部进入时的清晰度而言，直线上行、下行最佳，外伸、内卷渐次之（四声部进入次序原则上与此相同）。巴赫在这首赋格中只用了最简明的 1、2 两种。

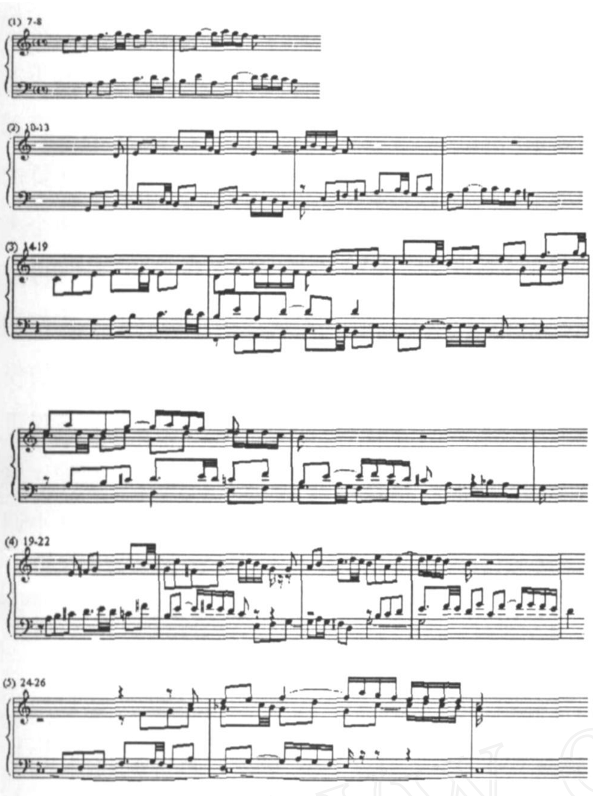
《平均律钢琴曲集》 Ⅰ－1、C 大调赋格以原形主题自行模仿 （紧接） 为特点 （见谱例 2），曲中有八度、四度、五度音程模仿，也有七度、三度模仿，有相距 1 拍、2 拍、3 拍及半拍的模仿，有二声部、三声部、四声部参与的模仿。短短的 27 小节的作品中竟有 5 处之多，并占到近 20 小节的篇幅。从这些变化多端的紧接模仿中，我们可以看到作者独具匠心的理性安排，也能发现娴熟技巧在即兴发挥中挥洒自如地得以施展。

研读肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》，我们看到，所有 24 首赋格曲都运用了紧接技术，使这种极具艺术表现力手段的精妙应用，成为他所有的赋格曲中不可缺少的组成部分。他秉承了巴赫的精神，又赋予了强烈的时代气息和个人独创的色彩，使主题充盈的内涵，得以完满地揭示。

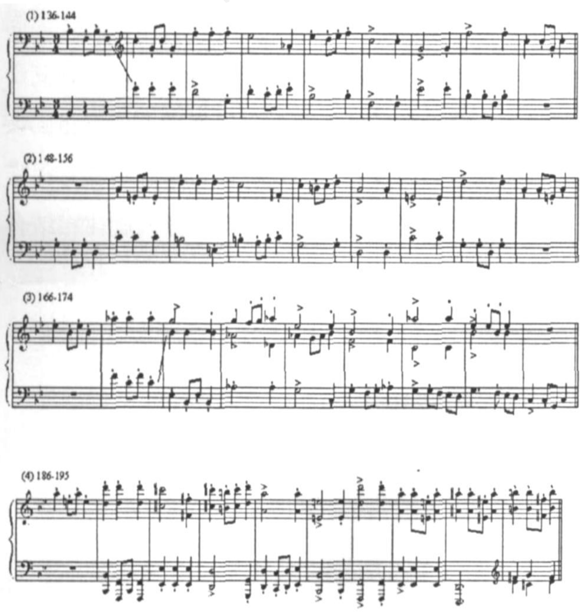
谱例 2　巴赫《平均律钢琴曲集》 Ⅰ－1 C 大调

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

四声部赋格曲



谱例3 肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》之21，^{b}B大调三声部赋格曲

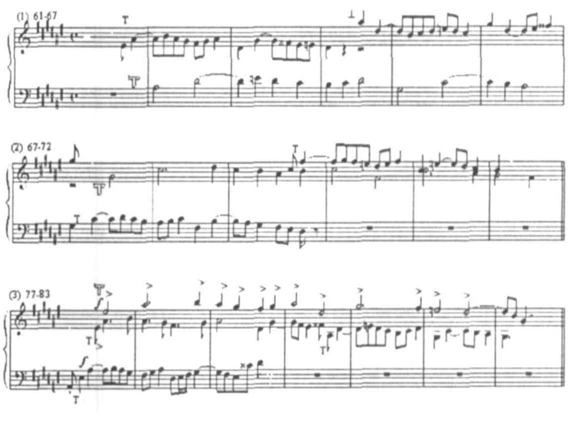


在谱例3这首赋格中，从再现部开始，有4次使用主题紧接，紧接的时间距离无变化，均相距1小节，但上行或下行模仿的度数却颇具特色，全是九度、七度音程关系。

谱例中（1）是原形，（2）在低三度上重复，（3）的高音、中音和（4）都是（1）的八度复对位转位形式。

这简单的模仿式二声部复对位之所以能形成丰富多彩的音响，是因在每次紧接中调式、调性关系各不相同。例中（1）是再现部的开始，调性回到^{b}B，上方紧接声部进入之初，给人的印象，是在同音列的多里安调式上，但随后的第4小节出现了^{b}A音，这表明上声部是三个降记号的c爱奥里亚调式。这样，此例的两个声部成为二重调性的紧接关系。但是也可有另一种解释，由于下方先出现的^{b}B调主题没有的七级音（a），仅从音列看，也可视下方为混合利底安调式，这就上下统一于^{b}E调的音列中，属于同音列不同调式（一大一小）相结合。(2)的两个声部可视为统一在1个升记号调性的音列中，上为a多里亚调式，下为G伊奥利安调式（也是一大一小）。（3）的上方二个声部为（1）在另一音高上的纵向八度复对位，调性、调式关系也相同，但低音声部加入，构成三声部紧接。（4）则是明确的二重调性结合，上为A伊奥利安调式，下为^{b}B伊奥利安调式（两个均为大调），二者间相距大七度，是相差5个升降记号的调关系。

谱例4 巴赫《平均律钢琴曲集》Ⅰ-8$^{\#}$d小调三声部赋格曲



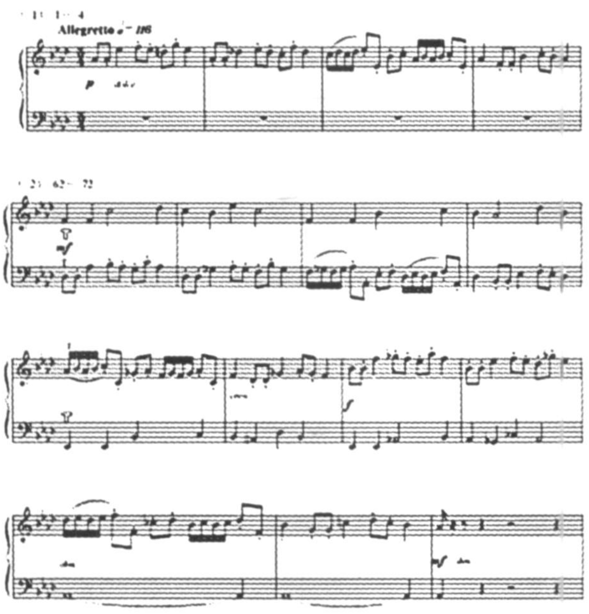
巴赫的这首赋格中，先用中声部主题原形、高

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

声部倒影与低声部扩大的主题构成紧接模仿（1）。当其结束于第 67 小节第 1 拍时，低音声部在 g 音上以扣接方式进入（2），主题原形转入低音，扩大主题上移至中声部，纵向可动对位的模仿关系由原形（1）下方五度改为上方八度，即十二度复对位。高音声部于 69 小节变为较低音部主题高复四度、提前两拍的模仿。(3) 的两外声部为原形和扩大主题作复八度模仿，中间声部前半是节奏自由变化的“扩大”主题，同上下声部构成三声部相距一个四分音符、一个八分音符的紧接，十分巧妙。中声部的后半是低五度主题原形同高音声部扩大主题的后半句结合。

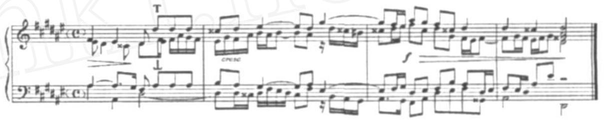
类似的原形、扩大、倒影的紧接在他的 II- 2 是也可见到（参见谱例 9 的 14、15 小节及图式 13）。在他的《赋格的艺术》里，巴赫用同一“铭言性主题”作了极其多样化的变奏和丰富多彩的模仿处理，如其中“对位曲 6”、“对位曲 7”即有原形与倒影缩小、原形与倒影扩大等多种结合。

谱例 5　肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》之 17，^{b}A 大调四声部赋格曲



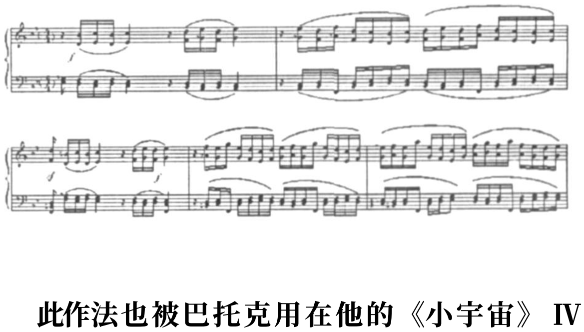
初看，(2) 的原形与扩大主题的结合与上例在形式上相似，细看却有很大区别。同（1）的原形相比，（2）的上声部扩大主题只扩大了原形的前半，4 个小节正好和下方原形主题长度吻合，未作扩大的 66、67 两小节保持原形节奏，又正好和下方声部开始的扩大主题的前半部分结合，随后上声部是原形主题，形成上下交叉的结合关系。重要的是，(2) 的开始并非模仿关系，同时出现的两个声部并未构成同一主题先后出现方能产生的“追逐”的功能。开始处的声部关系主要是对比式二声部的结合，以后才发生原形与扩大主题先后交错的模仿。由此，我们可以说，主题本身的处理，不仅可用于紧接，还可以扩大、原形同时出现。同理，原形与它的倒影也可以同时结合。巴赫 II- 8$^{\#}$d 小调赋格曲第 43 小节，即以此种方式引向终止。

谱例 6　巴赫《平均律钢琴曲集》 II- 8$^{\#}$d 小调四声部赋格曲



勃拉姆斯《亨德尔主题变奏与赋格》（op. 24）中赋格曲的第 75 - 79 小节也是主题原形与其倒影同时结合，主题原形在上方带有平行六度，主题倒影在下方带有平行三度，低音有属持续音作支撑，该段音乐接近于同节奏和声式织体，其音响具有很强的主调音乐意味。但它的确又是旋律同旋律相结合的关系。

谱例 7　勃拉姆斯《亨德尔主题变奏与赋格》（Op. 24）之赋格曲



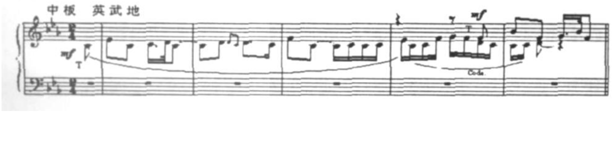
此作法也被巴托克用在他的《小宇宙》 IV- 105、IV- 121、VI- 141 等作品中。

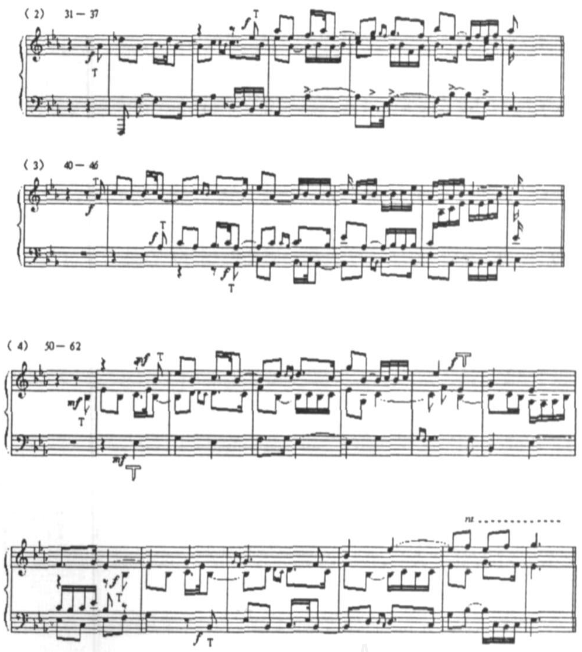
© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

主题（及相随对比、模仿声部）作逆行，横向倒影处理也是一种方式。陈铭志《序曲与赋格曲集》之四的赋格以第13小节第2拍为镜象分界，后半为前半的逆行，自然成为二部性结构。兴德米特的《调性游戏》第一首同最后一首的关系也是全逆行，使整首前奏曲变成套曲的后奏曲。谢德林《二十四首前奏曲与赋格》的首尾两曲则用完全纵向倒影来取得套曲前后呼应。所有这些，也都是主题及相关材料、曲式部分以至整体性大结构处理的一些办法，可供参考。

下例是用京剧音调创作的赋格曲。（1）是主题，宫调式，音域虽然只有五度，旋法和节奏却很有特点。(2) 在中部，主题在上二声部中作相距两小节、上方五度模仿，调性由^{b}D宫至^{b}A宫。（3）在角调式上，三个声部由上而下作相距1小节八度模仿。(4) 回到再现部，先是上二声部在主调^{b}E宫调式上，作相距1小节、上方八度模仿，低音声部是同音列角调式扩大主题，节奏和上面声部错开，构成三声部紧接，至55小节，三个声部再作纵横向可动对位处理：扩大主题上移到高音部先出现，再是中声部、低声部的的主题原形，形成另一样式紧接，并结束全曲。紧接在此赋格中的运用，巧妙而多样，既有体现追逐感和加强动力性的模仿距离渐次靠拢：相隔4、2、1小节，1拍、半拍的模仿，又有不同音高、原形与扩大相结合的变化。全曲共60小节，其中紧接就占到24小节长度，足显其在此曲中之地位。民族音乐素材如何用于赋格曲这种特殊体裁写作、民族调式特性如何加以发挥等，这首赋格都给人以许多启迪。

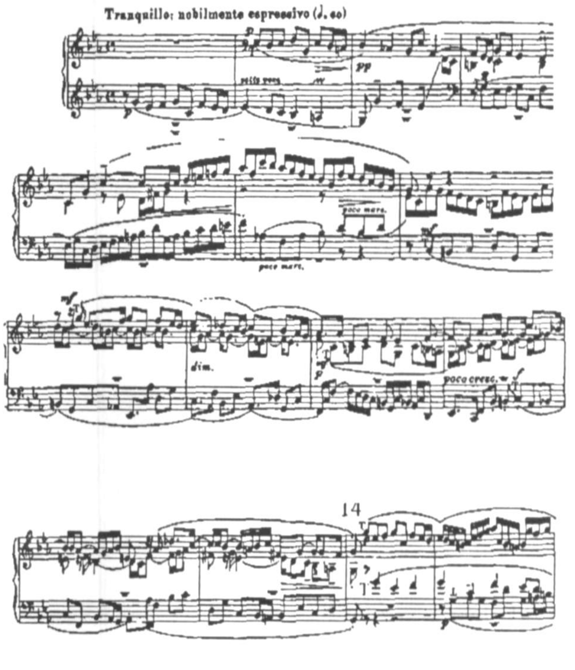
谱例8　段平泰《三声部赋格曲》(主题采用京戏音调)



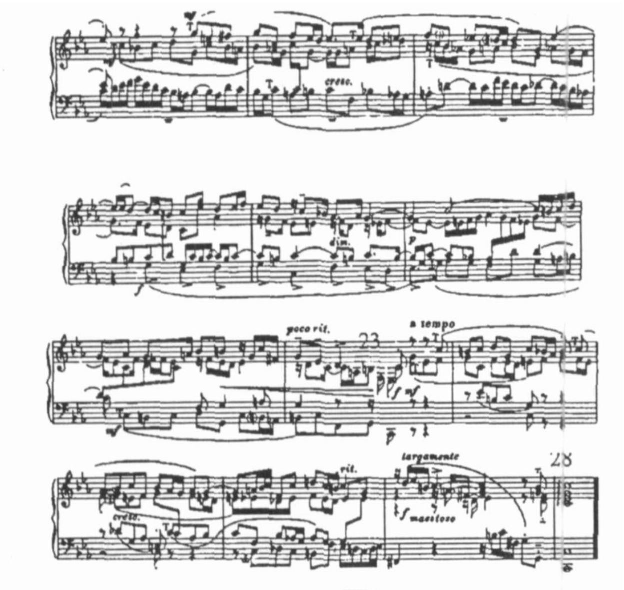


巴赫《平均律钢琴曲集》Ⅱ-2 c小调四声部赋格曲也以丰富而多变的紧接著称，谱例9第14小节将原形、扩大、倒影集中于一个段落，高音声部是主题原形（1个小节），中音声部是扩大一倍时值的主题，次中音声部为主题原形的倒影。全曲的分析见图式13。

谱例9　巴赫《平均律钢琴曲集》Ⅱ-2 c小调四声部赋格曲



© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net



紧接在赋格中独特的艺术表现作用是其他音乐织体写法所不可能代替的。这里先以吴伯超先生作曲、李雷作词的大合唱《祭抗日阵亡将士诔乐》(乐谱载《音乐创作》2005.1) 为例。歌词全文如下:

是的，是的，光荣应归于你。

伟大的战士，

勇敢的战士，

你在生时曾作为民族防御的旗帜，

如今你已经为着民族牺牲，

博得了荣誉的死。

伟大的战士，

光荣应归于你。

作曲家将内容高度集中，以形式极其简短精炼的歌词处理成前奏与赋格曲的声乐套曲结构，成功地表达了民众深沉悲痛的感情和对阵亡将士的崇高敬意。“前奏曲”在 a 小调上，用歌词前 6 句谱成，是主调音乐体的同节奏和声式合唱，具有强烈、厚重、庄严的性质。随后，赋格曲主题从 C 大调开始，在四个声部反复咏唱后两句歌词“伟大的战士，光荣应归于你。”犹如在广袤的大地上，处处都唱响怀念、颂扬阵亡将士的歌声，此起彼伏、强弱映衬、绵绵不绝的人声浪潮显示了军民一往无前，抗战到底的决心。赋格为单主题、四声部、三部性结构，使用极其规范的调性布局。中部以 fff 力度、延长的属和弦告一段落。70 小节再现部开始，是相距两小节由低而高的四声部紧接，至 83 小节，力度由再现部开始的 f 转为 ff，紧接关系变成相距 1 小节，到 87 小节进入尾声，低音是主持续音，女中音是扩大的主题，女高音、男高音是模仿式自由声部作呼应，经过 95 - 97 小节以固定对题为素材的短短插句后，再以主题首部作相距半小节紧接，以 fff 力度推向终止，在高昂、奋发的气氛中结束全曲。自再现部开始的一次、二次、三次靠近的紧接模仿，为有力地结束这首合唱起到重要作用。全曲结构参见图式 14。

在我国声乐作品中使用赋格段者可见，而以完整赋格形式写作的比较罕见。这部作品的创作证明，只要选择适当题材内容的歌词，这一古老体裁仍能显现其不可取代的表现作用。不仅古有巴赫《b 小调弥撒》、亨德尔《弥赛亚》等作品中的合唱赋格是经典之作，肖斯塔科维奇的清唱剧《森林之歌》的第七乐章“光荣”中合唱赋格的恢弘气势也是声乐赋格曲特有艺术表现力的佐证。更有吴伯超先生数十年前就用此体裁反映了当时社会生活中最重大的题材，实令人由衷景仰。

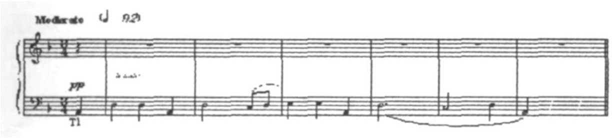
就紧接的音乐价值而言，不能不提到肖斯塔科维奇的 d 小调赋格曲 (第 24 首)。这是一首二重赋格 (也有人认为是三重赋格)，具有奏鸣曲式结构特征，经过两个主题：谱例 10 的 (1)、(2) 分别呈示和展开之后，再现部从 218 小节开始，先是两个主题在 D 调上以 fff 力度同时再现。从 269 小节开始的紧接段中 (见谱例 10 之 3)，以最低音的主持续音为基石，同时又以它作为上层主要建筑材料的粘合剂，第 269 小节为第一主题在 D 和 b 双重调性结合；275 小节有 D 和^{b}B 双重调性结合，D 音在这里既是主音，也是 b 小调、^{b}B 大调共同的中音。在模仿式的两个第一主题声部的中间，流动着第二主题

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

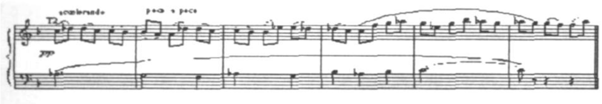
的八分音符等时值运动。这段分成为 4 个层次的音乐织体构成强烈色彩对比和音乐的动力性，推进并形成全曲（作者自认为整部《二十四首前奏曲与赋格》是一首作品）曲终前的音乐高潮，使赋格所描绘的俄罗斯民间节日景象五光十色，和着齐鸣的钟声，展示出一幅热烈、欢腾的宏大画卷。

谱例 10　肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》之 24，d 小调四声部赋格曲

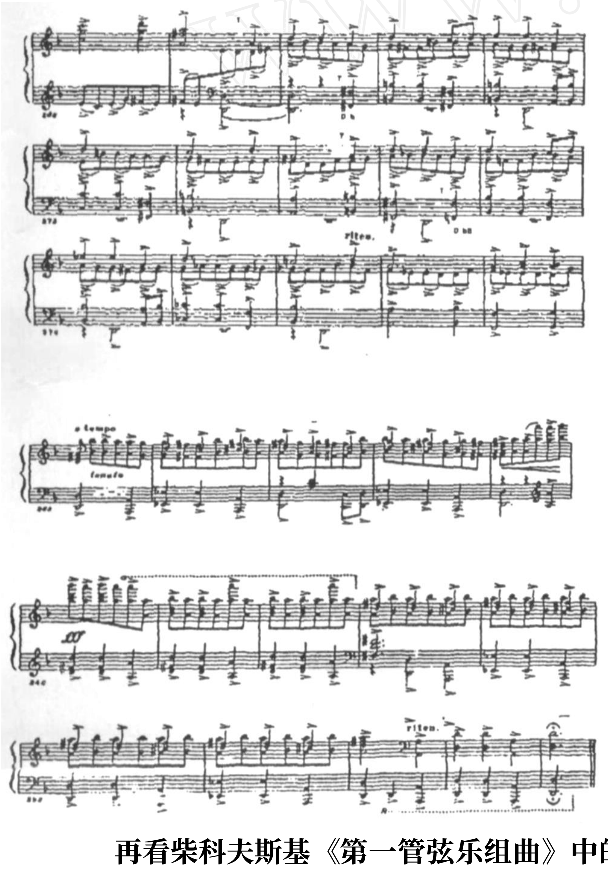
(1)



(2)

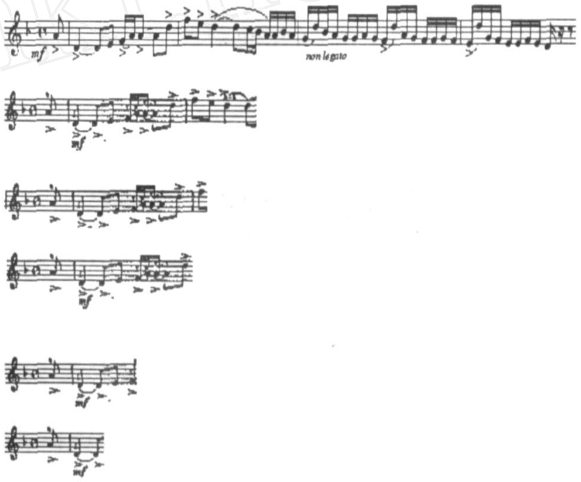


(3)



再看柴科夫斯基《第一管弦乐组曲》中的 d 小调赋格曲，“主题类似十八世纪风格，先是核心，之后是一般性的发展，我们可从中感受到其俄罗斯的特点（如和声上的变格进行），特别是在琴上慢速弹奏。这一主题在后来得到非常剧烈发展，再现前以非常新的面貌出现，高潮时出现低音声部的属持续音，上面音域的音乐像风在呼啸，中间声部是法国号演奏扩大的主题，给人以‘弗兰切斯卡’一些场面的联想。……”（引自斯克列勃夫 1960 年 12 月在北京讲学时的笔记）。上文的“非常剧烈发展”，正是以完整主题、主题核心材料及其再分割的动机作各种紧接模仿等复调处理，形成有如奏鸣曲展开部中强烈的运动感，直至高潮，使作品充满生机，极富交响性主题发展的活力。

谱例 11　柴科夫斯基《第一管弦乐组曲》之一“赋格”

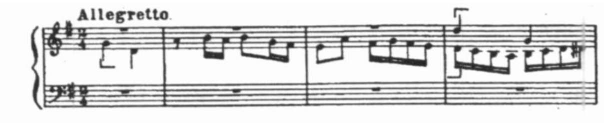


运用紧接的精妙例证不胜枚举。很多看似行云流水般自然舒展的技术发挥并非即席感情倾泄所能做到。正如绘画大师形似信笔运行的佳作，其实一切细节都在作者严密构思之中。我们不可能揣摩出巴赫、肖斯塔科维奇及其他作曲家，是否也要在写作前做出类似“数据”的设计，但可以肯定，写作赋格等理性构思要求特强的作品，其动笔前的思考当也是十分充分而细致的。对于一位有素养的作曲家，严密周到的前期工作，当不会妨碍进入动笔阶段，激情澎湃之时作出即兴发挥。

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

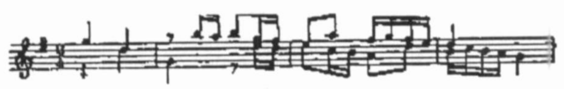
下例选自卓洛塔列夫《赋格》(俄文版) 一书的第 120 页及第 93、94 页。

谱例 12　卓洛塔列夫《赋格》谱例之 369，337，338，339

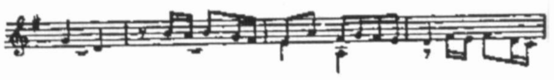


这是一首三声部赋格开始的中声部主题呈示，至第 4 小节结束时，高音声部的答题进入。当我们联系到以下列举的内涵处理可能性时，就会发现这一简短、生动，看似普通的主题，居然有那么多自行模仿的“预置部件”可供适时之挑选。

(1)

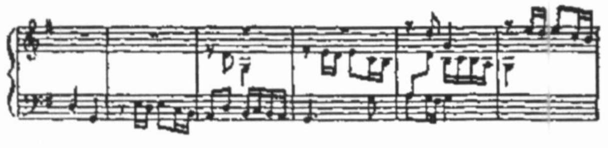


(2)

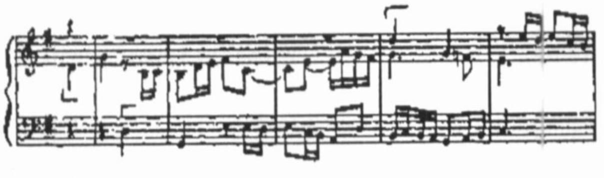


(3)

(4)



(5)



设想，如果这个主题及其多种处理是某人自作的，那么进入写作过程使用它们时，该有多方便！另，如果这个主题是试卷的考题，考生能通过分析，找出它的各种使用、变化可能，那也就获得了本文所言第一个“数据”使用的主动权！

综上所述，写作赋格首先要完成第一个数据设置：按赋格规定的声部数 (二、三、四声部) 为主题写作卡农式模仿的复对位 (八度二重、八度三重、八度四重复对位)，预先为再现部 (或中部等) 对主题紧接作出可供挑选的“部件”。

如果有扩大、倒影、倒影扩大的模仿等或同步进入，以及它们的纵横向可动对位处理的设想，也当纳入预设的第一个数据。但在有写作时限的情况下，这部分可略去。

(二) 对题

关于对题，我们都知道有固定对题、自由对题之分。此处研讨的对象主要是固定对题。之所以把固定对题写作纳入基本数据，也是通过对巴赫《平均律钢琴曲集》 I、 II卷和肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》的研究而确定的。前者 48 首赋格曲中有 28 首 (14 + 14) 之多使用固定对题，后者则全部 24 首赋格曲都用了固定对题写作。在这些二至五声部的赋格中，有的用一个，有的用两个，有的用三个固定对题，它们或在曲中每次都伴随主题出现，或有时减少，或有时作部分改变，或有时以自由声部代替其中之一或二。

固定对题在赋格中以旋律与旋律相结合方式，起陪衬、丰富主题表情的作用，它和主题之间在纵向方面是有主、次的对立统一关系。因在乐曲中要多次和主题作变形结合，其构成就必须按赋格声部数以对比式八度二重、三重、四重对位写作。固定对题各声部的表情意义及个性化程度，依出现次序递减，即第一固定对题比其后出现的第二、第三固定对题更为重要，随同主题出现的次数也会更多一些。第二固定对题次之，第三固定对题更次之。

主题和固定对题在一首曲子里使用的次数可多可少，视作品规模和运用技术手段的侧重方面而定。在多声部赋格中 (二声部以上)，常在乐曲进行中减少固定对题，以求得声部组合的浓淡、轻重、厚薄的音响变化。

从图式 1 可以看到，第 7 小节处，主题在三个

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

声部依次出齐时，即构成这首赋格的第二个基本数据：对比式八度三重对位原形，低音声部是主题 T，高音声部是第一固定对题 C1，中间声部是第二固定对题 C2。在整首作品中这一基本数据出现 5 次即第 7、11、15、20、26 小节处，第 1 次为原形，第 2、3、4 次为变形，最后一次为原形的另一组合。

图式 1⑤ 巴赫《平均律钢琴曲集》Ⅰ-2 c 小调三声部赋格曲

结构		呈示部	中 部	再现部
插句等		Ep1-2 Ep2-2	Ep3-2 Ep4-3	Ep5-4.5 coda
声部	Ⅰ	C1	T C1	T C1 T
	Ⅱ	T C1 C2	C2 T	C1 C2
	Ⅲ	T	C1 C2	C2 T
调性		c g c	bE g	c
持续音				T____
小节数		7	11 15	20 26 29 31
图示		≡	>< ≍	≍ ≍ (≡)

图式中简化符号说明（以下同）：

T = Theme 主题及答题（在属调或上五、下四度等音高作答的主题），(T) = 有缩减等变化的主题

⊥ = 主题倒影，ᒥ = 扩大的主题，ᒧ = 扩大主题的倒影

C = Contersubject 固定对题， ） = 对题倒影，～ = 自由对句（对题）

Ep. = Episode 插句（插段、间插句）

Coda = 尾声，Code. = Codetta 小尾声（小结尾）

T____ = T Pedal 主持续音，D____ = 属持续音，T__ \ D__ = 主、属持续音

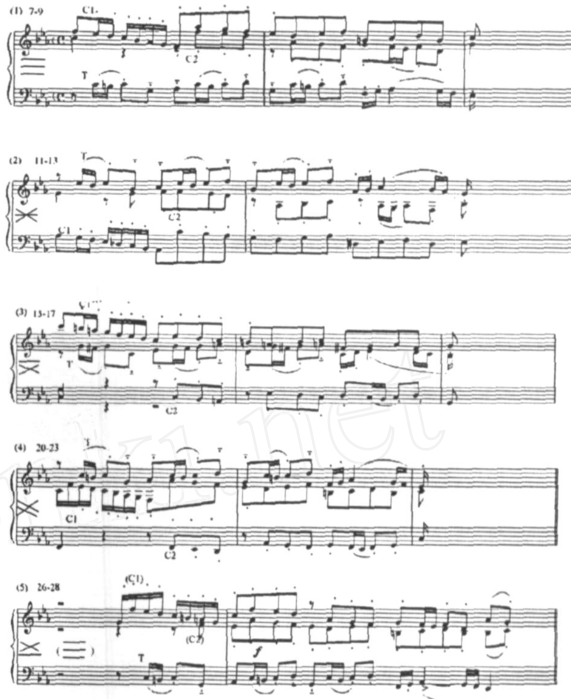
↗8 = 上方八度紧接（Stretto），↘8 = 下方八度紧接。↑，↓ = 上、下同时结合。

我们知道对比式三声部复对位共有 6 种形式，即下表中原形①，5 种变形②、③、④、⑤、⑥。变形结合中②、③、④都有一个声部在原来位置，其中，因②低音未动，没有形成与上方声部交换位置的复对位关系。⑤、⑥是三个声部都作变动。

编号	①	②	③	④	⑤	⑥
声部名	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ
	Ⅱ	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅲ	Ⅰ
	Ⅲ	Ⅲ	Ⅰ	Ⅱ	Ⅰ	Ⅱ
图示	≡	≍	><	≍	><	><

图式 1 中，除原形①≡外，其它 4 次变形依次分别选用③><、④≍、⑥><、②≍与≡混用。余下的⑤没有出现。对照下列乐谱，可看到各变形结合中主题转移的情况及对比式三声部复对位在调性、音区、声部间密度上产生的新变化。

谱例 13 巴赫《平均律钢琴曲集》Ⅰ-2 c 小调三声部赋格曲



这首赋格曲全长 31 小节，以上三声部复对位原形及变形结合共出现 5 次，加上乐曲第 3 小节第一固定对题在属调上伴同主题出现的两小节（即将三声部复对位原形省略一个声部），按弱起强收计，为 12 小节。乐曲开始的主题单声部呈示及其在尾声的主持续音上再现一次，是 4 小节半，以上共 16.5 小节，由此可见主题及第二数据在曲中占有的分量。此外，间插部分 14 小节半（音乐材料也来自主题核心和固定对题，见谱例 18）。

谱例 14 肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》之 21，bB 大调三声部赋格曲

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

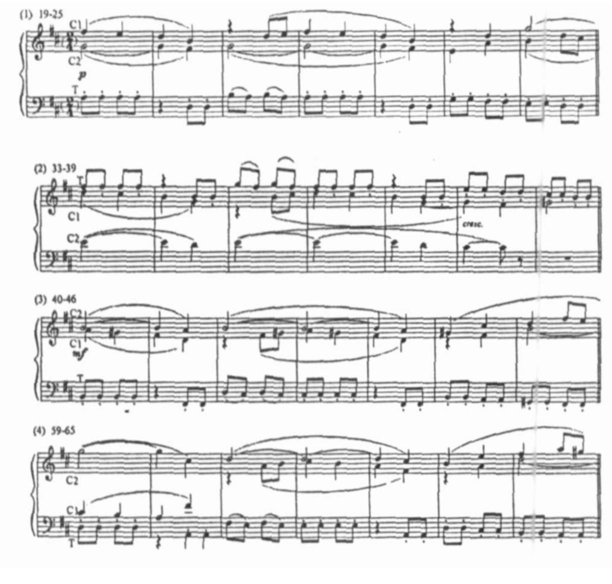
依声部进入次序（即顺序），此谱是这首赋格主题和两个固定对题出齐时形成的对比式三声部对位。按本文的观点，这即是第二个数据：对比式三声部复对位原始结合形式，乐曲从单声部、二声部逐渐加入只不过是将此数据拆开，先后安置在符合赋格呈示部写作规范的位置上（即倒序）。

这个基本数据在全曲中使用了 10 次之多（谱例略），以三声部形式作变形或换调处理 6 次。第 1 次在第 21 小节（♭B），第 2 次在第 41 小节（F），第 3 次在第 58 小节（a），第 4 次在第 84 小节（G），第 5 次在第 92 小节（e），第 6 次在 117 小节（b）。以二声部形式出现 4 次，第 1 次在第 9 小节（g），第 2 次在第 33 小节（d），第 3 次在第 66 小节（C），第 4 次在第 109 小节（D）。全曲共 228 小节长度，此基本数据的使用多达 80 小节。从下表可看到：第二数据三声部形式使用情况：图示编号的 1 2 4 6 各使用 1 次，3 用了 2 次。和巴赫上例相同，5 没有选用。

表 3

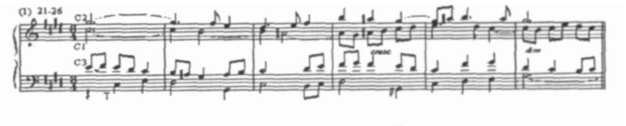
声部数	三声部						二声部			
序数	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4
编号	1	3	6	3	4	2	C1	T	C1	T
声部排列	Ⅰ（C2）	Ⅲ（T）	Ⅲ（T）	Ⅲ（T）	Ⅰ（C2）	Ⅱ（C1）				
	Ⅱ（C1）	Ⅱ（C1）	Ⅰ（C2）	Ⅱ（C1）	Ⅲ（T）	Ⅰ（C2）	T	C1	T	C1
	Ⅲ（T）	Ⅰ（2）	Ⅱ（C1）	Ⅰ（2）	Ⅱ（C1）	Ⅲ（T）				
图示	═	><	≈	><	≒	≓				
调性	♭B	F	a	G	e	b	g	d	C	D
小节数	21	41	58	84	92	117	9	33	66	109

谱例 15　肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》之 5，D 大调三声部赋格曲



此曲也是一首三声部赋格，第二基本数据——对比式三声部复对位使用 5 次，二声部使用 3 次，不完整使用主题或固定对题 2 次，总长度也近 70 小节，几乎占全曲 148 小节的一半。下谱之（1）和（5）为原形 1；（2）为变形 6；（3）和（4）为变形 2。

谱例 16　肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》之 10，#c 小调四声部赋格曲



这是一首四声部赋格，主调是 #c 小调，谱例 16 之（1）是守调答题和三个固定对题构成的八度四重复对位，声部排列关系自上而下 Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ，即下表编号之 1。四声部的复对位除原形外，有 23 个变形结合，如下表所示（图示较复杂，在此表中省略）。编号后有 ★记号的 10 种（即原形和 9 种变形）为各声部均更换了位置的形式。编号下有 ☆记号的 6 种（即原形和 5 种变形）因低音声部未转移到上方其它声部，故并非标准的复对位，但利用这种特点可获得技术上一些方便。余下的 9 种均有一个或二个声部在原来位置。

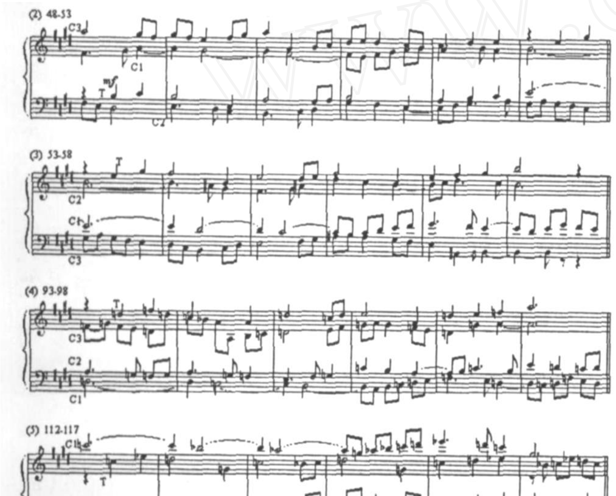
表 4

编号	1 ★ ☆	2	3 ☆	4	5	6	7 ☆	8 ★	9 ☆	10 ★	11 ★	12
声部排列	Ⅰ	Ⅰ	Ⅰ	Ⅰ	Ⅰ	Ⅰ	Ⅱ	Ⅱ	Ⅱ	Ⅱ	Ⅱ	Ⅱ
	Ⅱ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅳ	Ⅰ	Ⅰ	Ⅲ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅳ
	Ⅲ	Ⅳ	Ⅱ	Ⅳ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅰ	Ⅳ	Ⅰ	Ⅲ
	Ⅳ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅱ	Ⅳ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅰ	Ⅲ	Ⅰ

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

编号	13 ☆	14 ★	15 ☆	16	17 ★	18 ★	19 ★	20	21	22	23 ★	24 ★
声部排列	III	III	III	III	III	III	IV	IV	IV	IV	IV	IV
	I	I	II	II	IV	IV	I	I	II	II	III	III
	II	IV	I	IV	I	II	II	III	I	III	I	II
	IV	II	IV	I	II	I	III	II	III	I	II	I

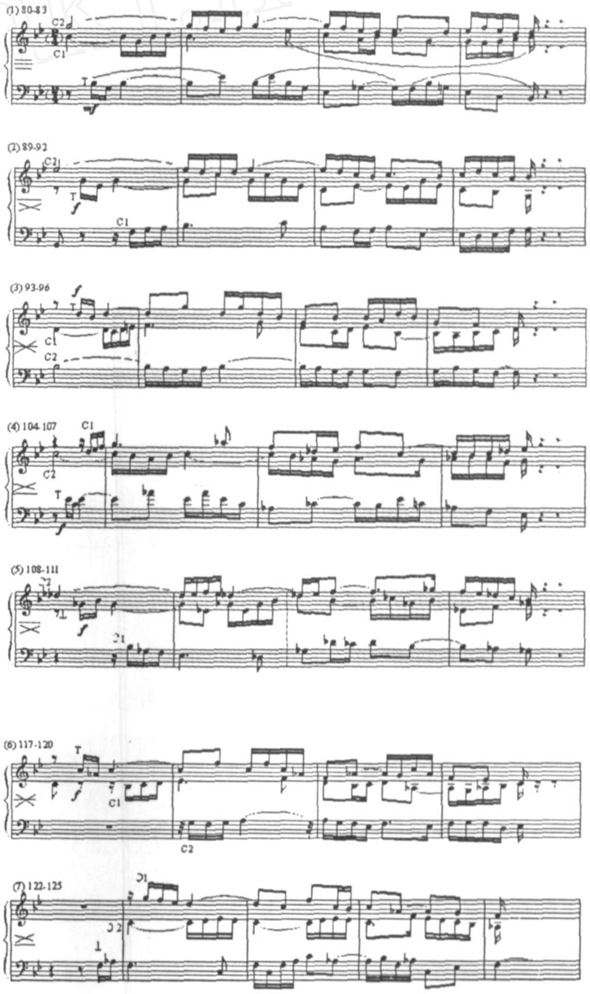
在实际运用时，作曲家总是有选择地使用其中少数几种变形结合。这首赋格里，四声部的变形只有以下 4 次：(2) 是上表的 16、(3) 是 19、(4) 是 23、(5) 是 12。这样，连同 (1)，即 [1]，主题（声部名 IV）分别在各个声部都有出现，其中在高音部出现两次。其它声部也分别在高音声部和低音声部出现过。这就说明作者在 23 个变形中选择哪些用于作品时，充分考虑到让四重对位中的每个声部（特别是赋格主题）都有在高音声部、低音声部“亮相”的机会。



在谱例 16 之 (1) 即 [1] 的八度四重对位原形的基本数据基础上，通过减少固定对题数量还获得八度三重对位 7 次（第 15、33、38、70、88、107、147 小节），八度二重对位 2 次（第 6、65 小节）。基本数据二在四、三、二声部结合形式中，总共用了 14 次，长达 84 小节，也占了全曲 177 小节的近一半长度。

陈铭志《序曲与赋格曲集》之九的赋格主题浓缩了苗族飞歌音调的特征，并在乐曲发展过程中，利用体现民族风格的徵调式的宫大和弦分解跳动，及主音上的大小六度变化这两个原素，进行了充分的发展。谱例 17 之 (1) 是主题和两个固定对题的八度三重复对位原形即表 1 之 [1]，主题的个性突出，两个固定对题在节奏补充、穿插，丰富和声音响，促成调性、调式色调变化等侧面起到积极作用。(2) 声部作 [4] 处理，调式为 g 角。(3) 声部作 [3] 处理，调式为 d 角。(4) 声部作 [2] 处理，调式为 ^{b}E 徵。(5) 声部作 [4] 处理，调式为 ^{b}G 宫，三个声部均为倒影。(6) 声部作 [3] 处理，调式为 c 角。(7) 声部作 [2] 处理，调式为 f 羽。

谱例 17 陈铭志《序曲与赋格曲集》之九



© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

此例（1）属于呈示部，即八度三重复对位原形。（2）到（7）属于中部，是八度三重复对位 6 个变形结合，其间可分为三组，第一组（2）和（3）为两个小调式性的 g，d 角调式；第二组（4）和（5）是两个大调式性的^{b}E 徵调式和^{b}G 宫调式，前为原形，后为倒影；第三组（6）和（7），是两个小调式性的 c 角调式和 f 羽调式，前为原形，后为倒影。在声部组合运用上，④≍用了 2 次：（2）和（5）；②≍用了 2 次：（4）和（7）；③✕用了 2 次：（3）和（6）；①=用了 1 次：（1）即数据原形。由此可见，在一首作品中常并不需将八度三重复对位的 5 种变形结合都用到，这里就没有使用前“表一”中的⑤✕和⑥≍这两种变形结合。而那些重复使用的组合方式，也因分布在不同的分组中，在不同的的调式、调性和音高上，加之更有原形和倒影的交织，也同样给人以多姿多彩的印象。

综上所述，可知第二个数据设置对于写作赋格的重要性，故有强调按赋格规定的声部数（二、三、四声部）写作好主题及固定对题的复对位的必要。在完成这项数据设置时，既要注意固定对题同主题间在音乐方面的对比性、流畅性、合理性，也要十分重视复对位技术方面的正确性，以避免以后在变形转位结合时出现不良进行或者发生错误。

（三）插入素材

以下情况：1，在赋格主题与赋格答题之间；2，在赋格主题成组呈示、成对出现或单独出现之后；3，在赋格曲式各大、小组成段落之间插入的所谓“离开正题”⑦部分写作时使用的材料，都属于基本数据之三——插入素材讨论的范围。

按插入部分的长短、部位、作用可分之为：小尾声（小结尾），用于主题和答题之间起调性过渡、填充节奏空隙的作用，有时显现一定程度新意和对比因素，可为乐曲以后发展提供写作插入部分的原料，一般较短小。

插句（插段）⑧，用于上文的 2、3 部位，有连接句、间奏、过门、间插句等称谓，本文中插句与现通用的名称“间插句”（间插段）的内涵基本相一致。连接、间奏、插句、过门等都正好是插句在曲中各局部之间能发挥的一些作用：可承前启后为调性转换、音乐过渡起桥梁作用，为音区扩展、音域转移起引导作用，为声部多少、声部间疏密关系起调节作用。穿插在主题循环出现之间的插句，既起到避免主题频繁、连续出现可能产生的单调感，进而还可看到不少赋格中，发展充分、与主题间的对比性更强的插段在引向新的曲式段落或推出乐曲高潮时起到重要的作用。

插句多取材于主题、对题某个局部（尾部、首部或中部），也可将小尾声材料加以发挥，还可从自由声部中摘出有用的局部，或从上述材料中衍生出新因素，使用完全新的材料较少见。构成插句的素材可能是一个，也可以是两个或三个素材先后出现或同时综合。插句（段）的长短、数目多少不限（由作品内容、曲式部位、乐曲拟突出的技术手段，以及作品规模等决定）。

选用的材料可以原形出现，亦可倒影，还可作扩大、缩小处理。在卡农式模仿、对比式多声结构的模进（各种度数、上行或下行、自然音或转调模进）以及它们同复对位相结合的运用上，其中卡农式模进及卡农式模进加自由声部相结合等多种复调技术在具有展开性的部分（如在中间段落）尤为重要。

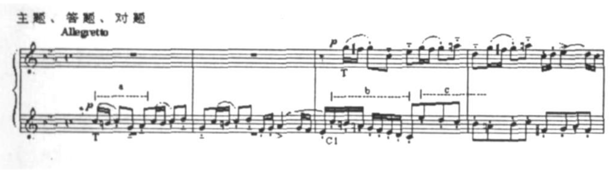
如果说主题、答题、对题在呈示部、中部（展开部）、再现部中周而复始的出现具有相当强的程式性、规定性、共同性，那么，插入部分则是作曲家体现个性，施展才华的一片沃土。因为在其中选用哪些材料、如何使用这些材料，完全由作者自主，即便是用相同的主题（甚至相同的主题及对题）写作赋格曲，不同的人在插句上的精耕细作，都将开放出与他人所作色彩迥异的花朵。

下例是许多专业书籍中讲到赋格曲时必举的经

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

典性谱例之一，尽管各自阐释重点可能有所不同，但充分注意到全曲音乐材料的高度集中而又富有变化，则都是一致的。从这首赋格曲的插句处理中，的确能给予我们很多启示。例谱 18 先是这首三声部赋格的开始，主题在中声部呈示并流畅自然地进入对题，答题在高音声部、属调上作呼应。下行谱上方标示的 a、b、c 三个截段正是全乐曲以下 5 个间插句构成的依据。a 取自主题核心片段；b 和 c 分别取自第一固定对题前后两个片段，一为十六分音符音阶式运动，一为八分音符级进。

谱例 18 巴赫《平均律钢琴曲集》Ⅰ- 2 c 小调三声部赋格曲



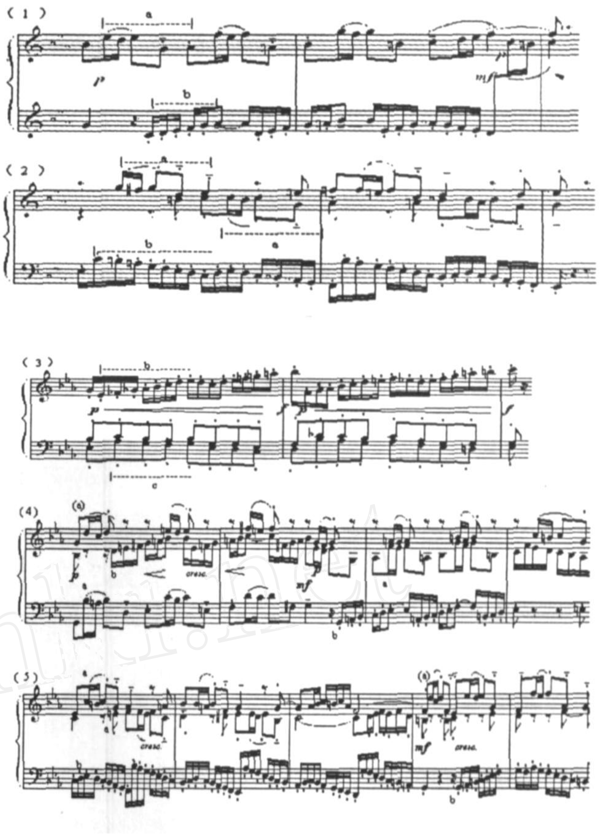
(1) 是紧跟在上行谱之后（第 5 小节）出现的第一个插句（有的书称为连接句，本无不可，但有时相同素材在另一处出现时却称为间插句，未免繁琐，故本文统以插句，即 Episode 称之），上方是主题开始动机，材料 a 扩大了音程，下方声部是对题开始音阶式进行——材料 b 的倒影。

(2) 是第二个插句（第 9 小节），高、中音声部是材料 a 的下行二度卡农式模进，低音声部是材料 b 的“自由声部”作相应的下行二度模进。

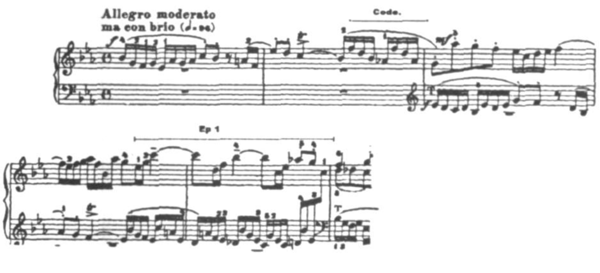
(3) 是第三个插句（第 13 小节），上声部是第二插句中材料 b 的倒影，低音谱表上的八分音符平行三度来自对题后一片段：材料 c。

(4) 第四个插句（第 17 小节）的前一个半小节，下方两个声部是第一插句的纵向十二度可动对位的转位处理，接下去则是它的纵向八度可动对位转移。高音声部是材料 a 的再缩减，先后与低音和中音声部中材料 a 的前 3 个音作平行十度、平行三度结合。

(5) 第五个插句（第 22 小节）前两小节是第二插句在 c 小调上重复（卡农式模进及卡农式模进加一自由声部织体），后两个半小节是其发展和变化处理。



谱例 19 巴赫《平均律钢琴曲集》Ⅰ- 7^{b}E 大调赋格曲



这首三声部赋格的主题从主调^{b}E 开始，结束在属调^{b}B。为回到低四度守调答题上，插入含有^{b}a 音分解和弦音型的小结尾，以表明回归到^{b}E 调性。这个小结尾在全曲发展中起到巨大的作用，成为构成插句的主要素材，在各插句里，这一素材除同引伸出的对位声部作模进、卡农式模进、复对位等处

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

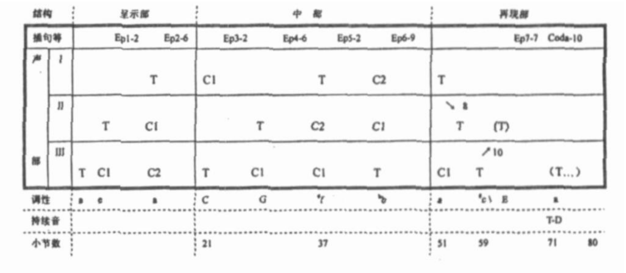
理，并在第 21 小节的第 5 插句中同主题前半部分作穿插式下行二度模进，至 23 小节，这两个因素再分割成动机作上行二度模进，由此加强了插句同赋格主题的直接联系。

谱例 19 第 4 小节第 3 拍开始是第一插句，长度 1 小节半，标记为 Ep1 - 1.5，随后出现 Ep2 - 3.5（第 7 小节第 3 拍）、Ep3 - 5（第 12 小节第 3 拍）、Ep4 - 1.5（第 19 小节）、Ep5 - 4（第 20 小节）、Ep6 - 1.5（第 27 小节第 3 拍）、Ep7 - 3.5（第 30 小节第 3 拍）。赋格全曲 37 小节，主题约占 13.5 小节，而插句竟然达到 21.5 小节（计算时包括重叠、交叉在内），可见插句在此曲中的价值！

肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》之 2，a 小调三声部赋格曲形象生动活泼，音乐色彩绚丽，富有强烈的现代气质。主题是含有级进上行三音动机和连续七度跳进、带有隐伏声部的 5 个小节的简短结构。两个固定对题各具一种节奏型，一个为有力的上行四度跳动的连续进行，另一个是后半拍十六分音符级进上行（有如主题开始动机的错位）后大跳回折，两个固定对题与主题构成相得益彰的良好关系。但如下面图式所示，第二数据在总共 80 小节长度的全曲中，完整的三声部结构只出现了 3 次，加上二声部（省略第二固定对题）出现 3 次，合计出现了 6 次，共 30 小节。主题紧接有 8 小节。相比较之下，曲中 7 个大小不等的插句却占了 34 小节的空间，而且，值得注意的正是这些独具一格的插句创造出这首赋格曲特有的魅力，犹如一根金线串连起粒粒珍珠，使之更是熠熠生辉，光彩夺目。

数目众多的插句看起来变化多端，让人眼花缭乱，但经过分析可以发现，原来在 Ep1 里集中纳入了以下各个插句的主要材料，第 9 - 10 小节低音声部上方标示的 a、b、c 3 个截片正是后面开出鲜艳花朵的胚芽：

图式 2　肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》之 2，a 小调三声部赋格曲



第一个截片“a”来自第二固定对题连续四度上行跳进的动机。

第二个截片“b”同构成主题隐伏声部的下方声部——音名 e^1 - d^1 - c^1 - b - a - $^\#g$ - $^\#f$ - （e）级进下行存在隐蔽的联系，改变的只是音高和更为活跃、带有跳音的十六分音符节奏。

第三个截片“c”是从前面顺势引伸出的上行分解和弦跳进，可以视为主题开始 a^1 - b^1 - c^2 三个音上行级进的一种变体。

这三个截片有时用在一个声部（可称为“abc”）并与其他声部构成对位；有时它们被拆开分置于不同声部。

在 Ep1（有书称为小结尾或连接句）中还蕴藏着新颖的和声、调性变换的内涵。在答题的结束音下方，沿着第一固定对题 g - c^1 上跳四度动机的惯性（按等音关系看，c^1 = $^\#b$，这里也就产生出 c 小调导音的倾向性[9]），意外地引出 $^\#g$ - $^\#c^1$ 进行和随后的 $^\#c$ 小调音阶下行，至最后 3 个音又突然回复到 a 小调的主和弦分解跳动中。这里初次显现了 3 个动机式的因素：四度上行；音阶下行；分解和弦上跳，以及和声上具有突然性的同主加平行调性之间的对置。

Ep2 前两小节基本上是 Ep1 的 abc 上移四度至中声部（15 - 16 小节），后 4 个小节上方为 C^1 ——固定对题 1 的变体，下方是 c 截片、b 截片的穿插，17、18 小节有上 a、下 c 的下行小二度模进，19、20 有 b 在低音声部和高音声部之间的模仿。

Ep3 是 18 小节最后一个八分音符到 20 小节第 1 拍的纵向可动对位变形。

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

Ep4 仍由 abc 导入，后 4 小节主要由上方 C2 和下方截片 c、b 组成。单独抽出完整的第二固定对题 C2 与素材 c、b 结合构成新插句实属罕见。

Ep5 由低音 b 的倒影和上方两声部作平行六度运动的 a（也即 C2 的片段）组成。

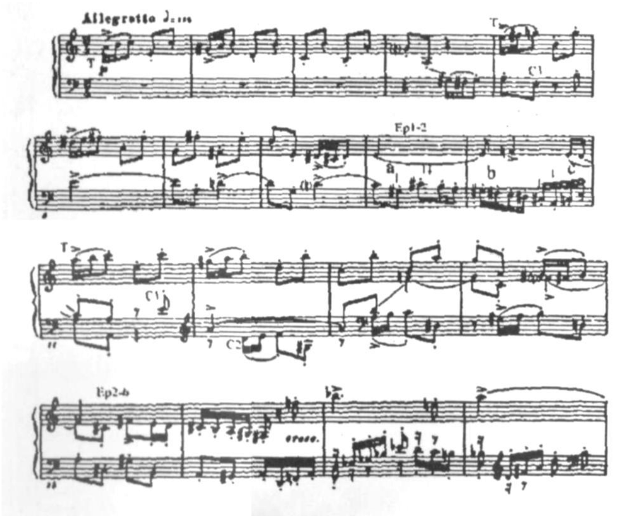
Ep6 是引回再现部之前的插句，还是由中声部 abc 充当向导，49 小节以后发展变化较多，但 c 和 b 还是活跃在其间。

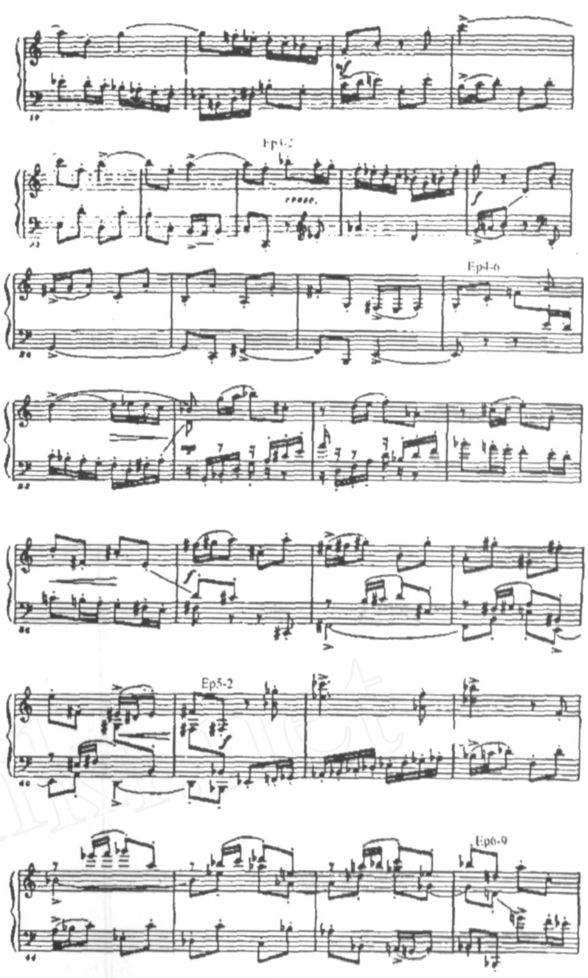
Ep7 除 64 小节开始低音上行音阶可看作 b 的倒影，66、67、68 小节中三个声部的上行四度跳进还有 a 的影子外，这个插句的后 4 个小节强调的是高音声部主题动机（开始三个音）上行模进的冲击力，配合着音域扩展、力度增强，自然地推向乐曲高潮，引出尾声。

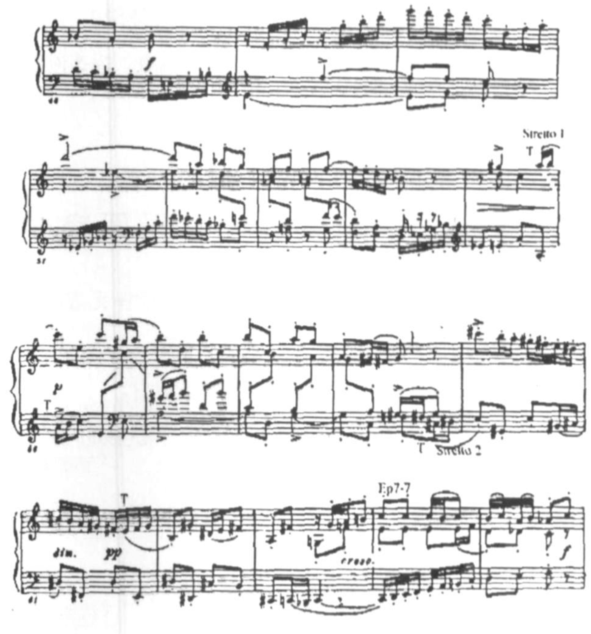
中间声部 69、70 小节和主题同向运动的前十六分音符上行分解和弦在此正好证明截片“c”与主题本身的亲缘关系。

赋格主题循环出现时的非常规调性布局（中部和再现部）与插句多次闪现的非功能性的、不同调性的分解和弦拼接之间，在逻辑上和实际音响效果上是谐调而合理的。

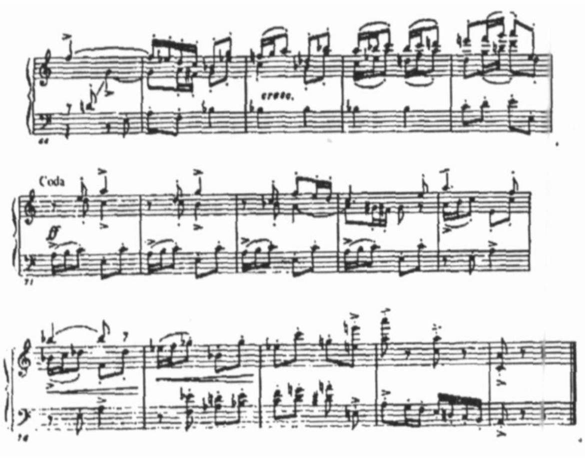
谱例 20　肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》之 2，a 小调三声部赋格曲







© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net



综上所述，在创作动笔之前，作者应从主题、对题（包括小尾声）中选摘出拟在曲中作为构成插句使用的素材片段 2 至 3 个，这些片段可能是单声部的，也可以是多声部的，如果是单声部片段，可与另一个或另两个片段构成多声结合，也可另行与派生的复调声部相结合，这些素材当有对比式或模仿式复对位（以及倒影等）处理的预先设置：或有上行下行模进、上行下行卡农式模进（以二度、三度步伐为主）的可能性。

之所以在这里仅称之为插入素材，是因为些这短小片段（几拍或两、三个和弦）并非插句，它们只不过是构成插句的原素而已。(未完待续)

责任编辑：陈达波

注释：

①《牛津简明音乐词典》284 页。

②饶余燕《试论苏联复调音乐理论体系》，载《中国音乐学》1990 年第 1 期。

③为能更明确、集中地说明问题，选用的谱例中有一部分略去了原谱的次要声部。

④此表参考斯克列勃可夫《复调音乐》第 90 页的“图解”。

⑤本文“图式”参考斯克列勃可夫《复调音乐》第 280 页之“图解”和［美］詹姆斯·希格斯《赋格曲》（唐其竞译，1962 年 6 月人民音乐出版社出版）125 页的“表格”等绘制。

⑥声部数组合图示引自斯克列勃科夫著《复调音乐》。

⑦［美］詹姆斯·希格斯著《赋格曲》第 51 页。

⑧《牛津简明音乐词典》第 310 页

⑨陈铭志《复调论文集》第 285 页。该文所指的第一间插段，是本文的 Ep2。等音的道理（$f^1 = {}^{\#}e^1 \rightarrow {}^{\#}f$）与本文对 Ep1（$c^1 = {}^{\#}b \rightarrow {}^{\#}c$）所言相同。

Three Basic Data　One Design Drawing

——Research on Fugue Composition

Li Zhongyong

Abstract:

Fugue Composition, which is a required course for composition major, has its own integrated theory system and technical standard. In this thesis, the author aims to make a research on the formula and procedure of fugue structure by analyzing some classical works on the basis of three basic data and one design drawing.

Key words:

fugue theme; fixed counter-subject; parenthesis material; design drawing; standardlization; creation

川音现代音乐研究中心举办学生新作品音乐会

2006 年 12 月 25 日晚，川音小音乐厅座无虚席。由四川音乐学院现代音乐研究中心主办、作曲系承办，学院多个部门协办的“‘觅途……’郝宇锴、陈开、景徐 - 学生新音乐作品音乐会”在这里举行。院长敖昌群教授、前院长黄万品教授及作曲系师生观看了演出。

这场音乐会是川音现代音乐研究中心主办的第一届作曲系毕业班学生作品音乐会，上演了学生们平时创作的部分室内乐作品。

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net